

# لغة المفارقة

بقلم : كلث بروكس  
ترجمة : محمد منصور أبا حسين

مهاد

تنطوي المفارقة على تناقض ظاهري يخالف المؤلف أو المتوقع<sup>(١)</sup>. وتحدث المفارقة في المنطق<sup>(٢)</sup>، والطبيعة<sup>(٣)</sup>، والمعتقدات<sup>(٤)</sup>، كما تحدث في الأدب الإنسانية<sup>(٥)</sup>، وتطرح هذه الدراسة التي اخترت ترجمتها، تحليلاً تطبيقياً للمفارقة على بعض النماذج الشعرية الإنجليزية التي يروم من خلالها كلث بروكس<sup>(٦)</sup> إلى استبصار أهمية المفارقة باعتبارها «أساس اللغة الشاعرة» لا مجرد محسن بديعي<sup>(٧)</sup>. ولكي تعم الفائدة، فقد أردت الترجمة بالتعليقات اللازمة، وعرفت بالأسماء. وأشارت إلى مظان النصوص الشعرية الواردة في هذه الدراسة.

## لغة المفارقة .

كلنت بروكس

القليلون منا يقبلون العبارة القائلة : إن لغة الشعر هي لغة المفارقة . فالمفارقة هي لغة الفكر والصلابة والبراعة وسرعة الخاطر ، ونادراً ما تكون لغة الروح . وإذا سلمنا بأنها سلاح مباح يمكن الإفادة منه ، أحياناً كما فعل جسترتن (Chesterton) أو ربما نستخدمه في التعبير عن حكمة بارعة ، أو في الهجاء أيضاً (satire) الذي على الرغم من جدواه ، فإننا قطعاً غير مهينين للتسليم به كشعر ؛ فإن هذا التحيز للمفارقة يدفعنا إلى اعتبارها نتاج العقل لا العاطفة ، والحذق لا التعمق ، والمنطق لا الحدس .

ومع ذلك فإن هناك شعوراً بأنها هي اللغة الملائمة والحتمية للشعر . فالحقيقة التي يعبر عنها الشاعر لا يمكن فهمها إلا من خلال المفارقة . وذلك خلاف العالم الذي تقتضيه الحقيقة تجريد لغته من كل أثر لها . وقد أكون مغالياً في تأكيد هذه النقطة ، ولكن هذه المغالاة التي أطرحها ربما تنير بعض الجوانب المجهولة ذات الصلة بطبيعة الشعر ، والتي غالباً ما أغفلت .

ستتضح هذه النقطة من خلال إلقاء نظرة على شعر وليم وردزورث

(Wordsworth) فمع أن شعره لا يبعد بالكثير من الأمثلة ، إذا أنه يفضل - عادة - أخذ الأمور أخذاً مباشراً كما يُصبر على البساطة ، أضف إلى ذلك أنه يشك في كل ما يمت إلى الفكر بصلة ؛ ومع هذا فإن قصائده النموذجية قائمة على نوع من المفارقة . فلننظر إلى قصيدته المشهورة (٢) .

يالها من أمسية ،

رائعة ، هادئة ، حرة

## صَمَتَ الوقت المقدس فيها كالراهبة الحاسبة انفاسها دهشةً ووقاراً...

ففي الوقت الذي يكون فيه الشاعر مستغرقاً في تعبد، تبدو الفتاة السائرة بجانبه على النقيض من ذلك ، وكأنما في ذلك إحياء بما يجب أن تكون عليه الفتاة : كان عليها أن تستجيب للوقت وهو في نظر الشاعر مقدس ، وأن تكون كالأمسية ذاتها ، كالراهبة الصامتة . إلا أن الفتاة تبدو أقل تعبدًا من الطبيعة الصامتة نفسها . ومع ذلك ،

فإن لم يرنحك هذا الجلالُ  
فليس لأنك أدنى قداسة  
فمنذ زمان أبيد  
ثويت بقلب الخليل  
وصليت في داخل المعبد  
وربك معك دوماً ولم نعرف

فالمفهوم الضمني للمفارقة (الذي قد لا يعيه القارئ المتحمس) يعد ضروريا ، حتى بالنسبة لذلك القارئ . إذ كيف تتعبد الفتاة بشكل أعمق من الشاعر الواعي لذاته حينما كان يسير بجانبها ؟ السبب أنها ممتلئة بعاطفة تلقائية لكل الطبيعة وليس فقط لجانبي الجلال والعظمة فيها . وهذا يذكرنا بتلك الأبيات التي كتبها كولردج ، صديق وردزورث حيث يقول :

كلما استغرق المرء في تعبيده  
ازداد حبا للأشياء جليلها وصغيرها (٢)

فاستجابة الفتاة غير الواعي هو في الحقيقة تعبدها غير الواعي . فهي في حالة تواصل مع الطبيعة « منذ أمد » وإخلاصها الصادق لا ينقطع بخلاف إخلاص

الشاعر المتقطع والأنبي . كما أن المفارقة هنا لا تكتفي بتأسيس القصيدة وإنما تخبر عنها وتمنحها شكلاً جوهرياً . إلا أنها ليست جريئة ، طالما أن الشاعر هو وردزورث . إن مقارنة الأمسية بالراهبة تنطوي في واقع الأمر على أكثر من بعد واحد . فهداة الأمسية تعني بشكل جلي « التعبد » حتى لأكثر الناس بلاهة وتبلداً ، وهداة الأمسية تنسجم مع ملابس الراهبة . وهكذا فإن القصيدة لا تكتفي بالإيحاء بفكرة القداسة فحسب ، وإنما هي فوق ذلك تلمح إلى مزلق احتمال الرياء الذي يتعارض مع عدم اكتراث الفتاة البرئ الذي هو رمز لديموية تعبدها الخفي .

وإمعاناً في تأكيد هذه النقطة . فلنتأمل قصيدة وردزورث « على جسر وست منستر » والتي أجزم أن معظم القراء يُسلمون بأنها من أكثر قصائده توفيقاً . ومع ذلك . فإن معظم الطلاب يواجهون صعوبة في إدراك روعتها . إذ أن محاولة تأسيسها على نبيلها ووجدانياتها سرعان ما ينهار . فالقصيدة على هذا المستوى لا تقول أكثر من أن المدينة في ضوء الصباح . وأنها تمثل صورة جليظة ذات أثر يلامس جميع الأرواح ما عدا المتبلد منها ، وهذا القليل الذي تقوله القصيدة هو أن المدينة جميلة في ضوء الصباح وستظل كذلك . كما أن محاولة إثبات أهمية القصيدة بناء على روعة صورها سرعان ما يتداعى ، فبحث الطلاب عن صور تفصيلية لن يفضي إلى طائل ، فليس ثمة تقريب لمسات واقعية ، فالشاعر في حقيقة الأمر قد جمع بكل بساطة ما تفرق من التفاصيل .

... صامته . جرداء

سفن . وأبراج . وقباب . ومسارح . ومعابد .  
تتمدد مفتوحة على الحقول .

إننا نحصل على انطباع باهت - قمم سطوح ، وأبراج تبدو متلاذدة على مدى أفق المدينة في ضوء الصباح ، كما أن القصيدة بشكل عام مشوبة ببعض الكتابة

العادية ، وبعض المقارنات المبتذلة .

قد يتساءل القارئ : من أين إذا تستمد القصيدة قوتها؟ إنها تستمدّها فيما يظهر لي - من المفارقة التي تنبثق من خلالها القصيدة . فالمتكلم (الشاعر) في الحقيقة قد بغتته الدهشة واستطاع أن ينقل شيئاً من دهشته إلى القصيدة . فالشاعر لا يتصور أن مقدور المدينة أن تتشعّح بجمال الصباح . قد يحدث ذلك لجبل سنودون ، وسكيداو ، ومونت بلانك ، فاتشاح هذه الجبال بجمال الصباح أمر طبيعي ، أما أن يحدث ذلك لمدينة لندن القذرة المحمومة فهو أمر غريب بالنسبة للشاعر . إنها لحظة التعجب الذاهل .

فلم أر من قبل شمساً بهذا الجمال المشبع ،  
لا في الوهاد ، ولا في الصخور ، وفوق التلال ،

« فالهواء غير الملوّث بالدخان » قد أفصح عن مدينة لم يكن الشاعر على علم بوجودها ،  
فلندن التي أنشأها الإنسان هي أيضاً جزء من الطبيعة . مضاءة بشمس الطبيعة  
ومشرقة بجمال ذاتها .

والنهر ينزلق طوع هواء . . .  
فالنهر أكثر الأشياء « طبيعية » يمكن أن يتخيلها الإنسان فيه مرونة وفيه  
الخط المنحني للطبيعة يقسمها . فالشاعر لم يخطر بباله معاملة هذا النهر بالذات  
كنهر طبيعي . أما الآن وهو لم يزدحم بالمراكب بعد ، ولم يأخذ مظهرًا متضبطًا  
فيه قسوة وآلية ، فإنه كزهرة الدفلة أو كالجداول المائية في الجبال . عاطل عن الفن  
كثير النزوات « وطبيعي » كالوردة والجداول . وتنتهي القصيدة كما تتذكرون بما  
يلي :

رباه . حتى المنازل غافية  
وهذا الفؤاد العظيم يغط سباتاً  
فالمدينة وقت رؤية الشاعر الصباحية لها قد استحقت أن ينظر إليها ككائن

عضوي وليس كشيء آلي فقط . وهذا هو السبب في أن المجاز البالي للمنازل النائمة قد جُدد على نحو غريب . والشيء الغريب أن أبرز الأشياء التي أثار اهتمام الشاعر كانت تلك المنازل النائمة . فلدى الشاعر نزوع إلى اعتبار المنازل في عداد الأموات - آلية لا حياة فيها - فالقول بأن المنازل نائمة يعني أنها على قيد الحياة ، وأنها تشارك في حياة الطبيعة . وعلى النسق نفسه ، فإن المجاز المبذل البالي الذي يصور مدينة كبيرة كالقلب النابض لامبراطورية ما ، تعود إليه الحياة والجدة . ففي هذه اللحظة التي يرى الشاعر فيها المدينة في مظهر الموت ، تمكّنه من وصفها ككائن حي يختلج بالحياة التي يعرفها وهي الحياة العضوية « للطبيعة » . إنني لا أروم المغالاة والإعلاء من شأن وعي وردزورث بأهمية المفارقة . فهو في هذه القصيدة يميل كما هي عادته إلى التناول المباشر . ولكن الحالة هنا تناقضية كما هي في العديد من قصائده . كما أن وردزورث ينصر في فاتحة الطبعة الثانية من ديوانه « قصائد غنائية » (Lyrical Ballads) ، على أن هدفه العام هو « إئتقاء أحداث وحالات من الحياة العامة ومعالجتها بطريقة تجعلها تبقى في الذاكرة في هيئة غير مألوفة » (١) .

كما أن كولردج قد بين في وقت لاحق هدف وردزورث مستخدماً مصطلحات تثبت بشكل جلي استثمار وردزورث مفهوم المفارقة وإفادته منه : فهو يقول : « إن وردزورث قد قطع على نفسه عهداً بأن يكون هدف كتابته منح الأشياء اليومية المألوفة سحر الجدة ، وأن يستنهض شعوراً يضاهي خوارق الطبيعة عن طريق إيقاظ العقل من سبات العادة . وتوجيه هذا الشعور إلى جمال الدنيا الماثلة أمامنا... » ، وباختصار فإن وردزورث كان على وعي تام حينما حاول أن يكشف لمستمعيه أن للأشياء الاعتيادية المألوفة خصوصيتها وتفردتها التي تجعلها غير اعتيادية وأن النشر في الواقع شعري في جوهره . فمصطلحات كولردج القائلة « بمنح الأشياء اليومية المألوفة سحر الجدة » و « إيقاظ العقل » توحى بانشفال الرومانسيين بالمدحش - المثير ، والإلهام الذي يصوغ العالم المألوف في شكل جديد . وربما يكون هذا هو سبب وجود المفارقات الرومانسية . وللسبب ذاته تقريباً استخدم شعراء الكلاسيكية الجديدة مفهوم المفارقة . دعونا نتمعن في

أبيات بوب في « مقالة في الإنسان » :  
 مشنت بين العقل والجسد :  
 ولد ليموت ويُفكر ليخطئ :  
 اشبهه عقل في الجهل :  
 لا فرق ان ألح في التفكير أو اقتصر...  
 خلق ليعلو نصفه :  
 والنصف الآخر للسقوط :  
 رب الأشياء جميعها :  
 وهو في الوقت ذاته فريستها :  
 وهو الوحيد الذي له علم بالحقيقة :  
 قد قذف به في خطأ أبدي  
 هو المجد والأضحوكة ولغز العالم ! (٥)

لاشك أن المفارقة هنا تتكيء على السخرية (Irony) أكثر من اعتمادها على الإندهاش (Wonder) . ولكن ربما يزعم بوب أنه أيضا ، يعالج الأشياء اليومية المألوفة بما فيها الإنسان ، موقظاً عقله ، مما سيحفزه على رؤية نفسه في ضوء جديد ومبهر .

وهذا فإن في شعر بوب مدهشات فريدة شأنها في ذلك شأن الآثار الواضحة للسخرية المبطنة في قصيدة وردزورث . ومن المؤكد أنه ليس ثمة ما يمنع اجتماعهما : وهما في الواقع مجتمعان . فالاندهاش والسخرية ينتظمان العديد من قصائد وليم بليك وهما يتواشجان في قصيدة كولردج « البحار العجوز » . والأمثلة عديدة ومتنوعة ، إلا أنها تتباين في أسلوب التناول . فمرثية توماس جري تستخدم الأسلوب الوردزورثي النموذجي من حيث تصوير المشاهد الريفية والتأمل في حالة الفلاحين ومقارنتهم بمن هم أحسن حالا منهم . ولكننا نجد في مرثية جري ميلاً واضحاً نحو السخرية ، فالإلهام فيها سخرية أكثر منه اندهاشاً .

ألجرة مزدانة بالتساوير، وتمثال نصفي رائع  
 أن يستردا الأنفاس؟  
 وهل يستفز صوت الشرف الفبار الصامت ؟  
 أو يواسي الإطراء إذن الموت الباهتة الباردة ؟ (١)

لا أريد أن أسرد المزيد من الأمثلة ذات الاحتمالات ، ولكنني راغب في فهمنا أن المفارقة نابعة من طبيعة لغة الشاعر . إنها لغة تلعب فيها الإيحاءات دوراً دلاليّاً فعلاً . ولا أعني أن الإيحاء مهم ، لأنه يعطي معنى إضافياً أو حاشية أو شيئاً خارجياً لا علاقة له بالقضية المعتمدة ، وإنما أعني ألا يستعمل الشاعر ، على الإطلاق ، رموزاً بنفس الطريقة المتوقعة من العالم ، فعلى الشاعر أن يبتكر لغته - في نطاق المعقول - خلال مسيرته الشعرية .

لقد علق ت.أ. س. اليوت على لغة الشاعر هذه قائلاً إنها « ديمومة التعديل الطفيف للغة والمقابلة المستمرة للكلمات في أسلوب جديد ومفاجئ » فهذه الخاصية اللغوية لا يمكن تفاديها في القصيدة ، وإنما يمكن ، فقط ، توجيهها والتحكم فيها فإذا كان العالم يعمد إلى سن المصطلحات وتجميدها في رموز صارمة ، فإن الشاعر على النقيض منه يسعى إلى البعثة والتخريب . فالمصطلحات في حالة تبدل دائم يحور بعضها بعضاً ، متهكة بذلك معانيها المعجمية . وإيضاح ذلك سنورد مثلاً بسيطاً . فلنتمعن الصفات الواردة في الأبيات الأولى من قصيدة وردزورث « رائعة ، هادئة ، طليقة ، مقدس ، صامته ، الحابسة أنفاسها دهشة » ، فالتقابل (Juxtapositions) أمر متوقع لا يدعو إلى الدهشة ولكن تمنع ما يلي : الأمسية كالراهبة الحابسة أنفاسها دهشة ووقارا . فالحابسة أنفاسها دهشة ، توحي بإثارة منقطعة النظر ، وعلاوة على ذلك فالأمسية ليست صامته فحسب وإنما هادئة أيضاً . ليس هناك تعارض تهائي ، إنه ذلك النوع من الهدوء ، وذلك النوع من الإثارة وإمكانية حدوثهما في آن واحد . ولكن الشاعر لا يملك مصطلحاً واحداً لوصفها . ولنفترض أن لديه هذا المصطلح الفني ذي المقاطع المتعددة



(Polysyllabic) ، فإن ذلك المصطلح لن يسفنه بحل عاجل لمشكلته . لذا عليه اللجوء إلى التعارض والتحديد .

يمكننا أيضا أن نتعامل مع المشكلة على النحو التالي : على الشاعر أن يستخدم القياس (analogies) ، فكل حالات الوجدان الأكثر شفافية « تقتضي مجازاً يعبر عنها » كما بيّن ريتشاردز . ولكن المجاز الذي يستخدمه الشاعر لا يقع على مستوى واحد ولا يكون تلاحمه تاماً . فهناك ميل دائم لمستويات المجاز ، تداخل ضروري ، تغاير وتضاد . حتى أن أكثر الشعراء مباشرة وبساطة يجد نفسه مجبراً على اللجوء إلى المفارقة أكثر مما نظن . لو أدركنا ما يفعله الشاعر . وطالما أنني بصدد الحديث عن صعوبة مهمة الشاعر ، فإنني لا أريد أن أعطي انطباعاً بأنها مهمة أكبر من قدراته . أو أن أزعم مدعياً أنه لن يبلغ الدقة والإتقان .

ولإيضاح ذلك نقول إن الاستعارة الشكسبيرية :

بالمحاولة المنحرفة

يؤدي الطريق المنحني إلى الاتجاه الصحيح (٧) .

قد استعملها شكسبير وفي ذهنه لعبة البولنج الإنجليزية ، التي تجري في ملعب معشوشب . وحيث إن الكرة ليست تامة التكوين ، وإنما هي بيضاوية الشكل ، فإن ذلك يعني أن اللاعب البارِع يستطيع تحقيق الهدف حسب الطريقة التي يتم بها قذف الكرة عبر المنحني . ولمزيد من الإيضاح فإن الجسم الكروي علمياً يندفع نحو الهدف المباشر ، ولكن ذلك لا يعني أن اللاعب الماهر لن يتمكن من وضع الكرة البيضاوية حيث يريد ، على الرغم من عدم استدارتها . وتحدث الصعوبات عندما يختلط الأمر عليه ، فلا يفرق بين الكرة المستديرة والكرة البيضاوية . ومنذ سنوات مضت ناشدنا السيد ستيورت جيز (٨) على نحو ساذج بأن نخلص الكرة من بيضويتها ونعيد لها شكلها الدائري - وبمعنى آخر أن نعامل اللغة كمجموعة رموز علمية .

وكما ذكرت أنفاً ، فإنه حتى الشاعر المباشر البسيط مُجبر على المفارقة تبعاً لطبيعة أدواته ، لذا يجب ألا تُدهش عندما نجد شعراء يستخدمون المفارقة بشكل واع لتحقيق الإعجاز وبلوغ الاتقان ، والذين يصعب تحقيقهما بدون المفارقة . ولكن هذه الطريقة كغيرها تنطوي على إخطار يجب التحسب لها وإن كانت أخطاراً غير قاتلة . فالقصيدة لا يتم تقييمها سلفاً على أنها ضحلة مبهرجة وعقلانية . فالمفارقة هي امتداد للغة المعتبرة ، وليس إفساداً لها .  
أود أن ألفت نظر القارئ إلى المثال التالي :

قصيدة (إعلان القداسة) للشاعر جون دنّ سوف تمدنا بمثال كاف جداً (١) فالمجاز الذي قامت عليه القصيدة (والذي يظهر انعكاسه في العنوان) ينطوي على نوع من المفارقة . فقد تجرأ الشاعر وتناول الحب الحسي كما لو كان حباً إلهياً . فليست القصيدة حول راهبين نبذا العالم وعزفاً عن إشباع غرائزهما ، كما يوحي العنوان ، وإنما عن حبيبين نبذا العالم ، لكنهما لم يعزفاً عن إشباع غرائزهما ، فقد وجد كل منهما سكينة في جسد الآخر ، لذا فإن تلقيهما بالقدسين مسألة شائكة . وعليه فإن القصيدة إذاً محاكاة تهكمية ساخرة بالقدسين ، ولكنها تهكم جاد . ذلك النوع من المحاكاة التهكمية (Parody) التي تستعصي على الإنسان الحديث المعتاد على الإجابات السهلة ، لذا فإنه يرفض قبول المفارقة في هذه القصيدة كوسيلة بلاغية جادة ، وإنما سيقبلها كحيلة رخيصة ، مما يضعه في مأزق يجب عليه فيه أن يختار بين أمرين : إما أن دنّ لم يأخذ الحب مأخذ الجد ، وإنما يستعمله في هذه القصيدة كنوع من الماران وشحن الموهبة . أو أن يعتقد أن الشاعر دنّ لم يأخذ القداسة مأخذ الجد ، وإنما هو منغمس مع شكّه في طبيعة الدوافع البشرية وفي تهكمه الفاسق .

كلا الاحتمالين غير وارد ، فقراءة القصيدة سيكشف عن جدية الشاعر دنّ وأنه يأخذ الحب مأخذ الجد ، وسيكشف أيضاً أن المفارقة هي أدواته المحتومة التي يتعذر تجنبها . ولكي نفهم ذلك بشكل واضح فإنه لا مندوحة عن قراءة القصيدة قراءة متمعة .

تبدأ القصيدة بشكل درامي ونغمة ساخطة مُحبطة . فالمخاطبُ في القصيدة

شخص مجهول قد يكون صديقاً يحتج على علاقة الحب . فهذا الشخص يمثل العالم الواقعي الذي يستهجن الحب ويعدّه تصنعاً سخيفاً . وهذا هو المجاز الذي تقوم عليه القصيدة ، فهذا الصديق يمثل العالم الدنيوي الذي زهد فيه المحبان . يطرح الشاعر دَنْ هذا المجاز في المقطع الأول عن طريق الإيحاء الازدرائي لصديقه فيقول :

أسخر من ارتعاشي ونقرسي ، ومن شعراتي الخمس البيضاء  
واهزأ بحظي العائر ..

فالمعاني الضمنية هي :

١- لابس : اعتبر حبي كما لو كان داءً ، أو مرضاً إن شئت . ولكن تحدث فقط عن امراضى الأخرى عن ارتعاشي ، عن اقترابي من الشيخوخة ، وعن حظي العائر ، فلديك فرصة لشفاء تلك الأمراض . أما أن تُهدِرَ وقتك ووقتي هباءً بالتقرع أو الاستهزاء بحبي ؛ فخير لك أن ترعى شؤونك ! اذهب وحقق لنفسك الشراء والمجد ، فماذا يضريك إن تخليتَ عنهما من أجل حبي . فكلا الوسيلتين الأساسيتين للنجاح الدنيوي قد خُصتا بشكل ازدرائي صرف في البيت التالي :

أو الملك شخصياً أو وجهه الممهور على العملة .

تزلف إلى البلاط ، وانظر إلى وجه الملك هناك أو إذا شئت فانخرط في مهنة التجارة وانظر هناك إلى وجهه مضروباً على قطع العملة ، ولكن دعني لشأني .

فهذا الصراع بين العالم « الواقعي » والمحِب الغارق في عالم الحب هو الذي ينتظم القصيدة ، وسيطر على المقطع الثاني حيث يبدو عذاب الحب حيويًا بالنسبة للمحب ولكنه لا يؤثر على الإطلاق في العالم الواقعي .

أي السفن التجارية أغرقَتْها تنهداتي ؟

فهذا الصراع قد عولج بشكل عابر في المقطع الرابع، حيث يظهر التضاد بين كلمة « تأريخ » التي تعني التاريخ المدني غير الديني ، تأريخ الأبهة والروعة ، تاريخ الملوك والأمراء ، وبين كلمة « سونيات » التي على الرغم من قلة أهميتها

تظل نفيسة ومعقدة. ويبدو الصراع مرة أخرى في آخر مقطوعة في هذه القصيدة . ويتم حل الصراع في القصيدة عندما يتخلى المحبان عن العالم المادي ويحققان من خلال المفارقة عالماً أكثر أهمية . فالمفارقة مازالت ضمنية ومدعومة بالمجاز المهيمن ، وهي الطريقة نفسها التي يفوز فيها القديس بحياة أفضل عندما زهد في هذا العالم .

قبل المضي في مناقشة تطور هذه القصيدة ، فإنه من المهم ملاحظة محتوى المقطع الثاني . إذ يعمد الشاعر في المقطعين الثاني والثالث إلى تغيير نغمة القصيدة . حيث يتحول الشاعر من النغمة الساخطة في بداية القصيدة إلى نغمة مغايرة في نهايتها .

يحقّق الشاعر دَنَ تغيير النغمة عن طريق ما يمكن تسميته بتحليل مجاز الحب فهو هنا ، كما هو شأنه في قصائده الأخرى ، يكشف عن درايته ووعيه بما يفعل . فالمقطوعة الثانية مليئة بتقاليد المجاز البتراركي : رياح تنهدات المحبين ، طوفان دموع المحبين . . الخ . فهذه المبالغات في التشبيه قد تدفع الصديق المزدري غير المتدين إلى التهكم بالمحب . فالمعنى الضمني هو أن الشاعر يدرك عبثية استعارات الحب البطريركي . ولكن هل هذا أمر مهم؟ فاللغة العابثة المتوقع من الحبيبين استخدامها تشكل لب القضية التي يرويها الشاعر ، لأنّ جبهما مهما بدا عابثاً فإنه لن يسبب لهذا العالم أي أذى . وليس ثمة ما يدعو ذلك الصديق العملي إلى القلق ، فما زال هناك حروب لا بد من خوضها وقضايا لا بد من جدالها .  
يوحي مطلع المقطع الثالث بأن السخرية ستستمر . فالشاعر في القصيدة يلفت انتباه صديقه إلى المخزون الضخم للعبث الذي يمكن تطبيقه على المحبين .

اعتبرها ذهابة وعُدّني كذلك .

نحن شمعتان ندفع ثمن موتنا

وأكثر من ذلك ، فإنه يمكن للحبيبين أن يستحضرا العديد من المقارنات الرائعة : فهما أكثر معرفة بموقف العالم منهما . إلا أن الاستعارات البطريكية المبتذلة وبالبالية لم تعد كذلك في المقطع الثالث وإنما أصبحت لازعة وموجعة . وفي آخر

مقطع . حيث يشبه الحبيبين بالعنقاء فإنه تشبيه جاد تتحول النعمة به من المزاج  
الساحر إلى نعمة حنانٍ مشاكسةٍ يمكن التحكم فيها .

فوعي الشاعر لجنون المحبين قد منح المجاز جدة ونساعة أمكن من خلالها  
بيان الحالة التي يقبل بها الشاعر ذلك الجنون . ومن ثم يهيئنا لقبول المجاز الجيد  
والمقصود أساساً وأخذهُ مأخذ الجد إذ أنه ينتظم المقطعين الثاني والثالث في هذه  
القصيدة .

أما مطلع المقطع الرابع .

« بالحب نموت إن لم نحيا به »

فإنه يحقق تأثيراً قوامه الحنان والتصميم على اتخاذ القرار . فالحبيبان على  
استعداد للموت لالتزامهما بحبهما . إذ لا تنقصهما التجربة أو الثقة . (لاحظ أن  
مجاز القديس الأساسي قد استثمر . فالحبيبان نظرًا لزهدهما في الحياة . فإن  
لديهما ثقة القديس المصمم على اتخاذ القرار بنهذ الحياة الدنيا . ومن الجدير  
بالملاحظة أن كلمة اسطورة (legend) في قوله : . . . إن كانت اسطورتنا غير  
جديرة بالقبر والنمش . كانت تعني في زمن الشاعر دنّ سيرة القديس) .  
فالحبيبان على استعداد للتخلي عن فخامة التاريخ وثقله والقبول بدلاً من ذلك  
بالسوءت النافهة والقليلة الأهمية . فإذا كانت الجرة المحكمة الصنع ستكون مقراً  
وخير موضع لرماد الإنسان من أبهة ضريح بشع . تعبر عنه الجملة الازدراعية  
الصامتة « قبر بمساحة نصف الأيكر » . فالعالم الذي رفضه الحبيبان يتسع  
ويتحول إلى شيء سوقي وبشع . بل إن المجاز يمتد إلى مدى أرحب . فالسونيتات  
الجميلة لا تحتفظ برماد الحبيبين . فحسب وإنما ستخلد الاسطورة ذكرهما .  
وستتوسل بإسميهما كل محب لكونهما شهيدي حب .

وفي المقطع الأخير من هذه القصيدة يصبح الموضوع أكثر تعقيداً . فعندما  
يرفض الحبيبان الحياة فإنهما عملياً يربحان حياة أكثر ثراءً وجدة . وهذه المفارقة  
قد ألمحت إليها أنفأ . أثناء الحديث عن المجاز العنقائي . فالمفارقة في هذا المقطع  
الأخير تأخذ بُعداً درامياً . فلأن الحبيبين قد أصبحا راهبين فإنهما قد وجدا أنهما

لم يفقدا العالم وإنما ربعا من خلال حبهما عالماً آخر أكثر إشراقاً وثراء . والشاعر  
دَنْ لم يسمح للحبيبين أن ينالا هذا الكشف بشكل سلبي . وإنما هو شيء قد  
جاهدا في سبيل الوصول إليه .  
يا من قلصتما روح العالم بأجمعه ، وسقتماه في زجاج أعينكما

تمثل الصورة يداً قوية ضاغطة . فما الذي « ساقه المحبان في عيون بعضهما »؟  
إن ذلك الشيء هو الاقطار والمدن والبلاطات الملكية التي رفضاها في المقطع الأول  
من القصيدة . فهذان المحبان قد أصبحا أكثر الجميع دنيوية .

تنتهي القصيدة بنغمة منتصرة . وهذه النغمة هي نتيجة لتنامي العناصر السابقة  
في القصيدة . فمن ضمن العناصر المهمة المؤدية إلى اقتناعنا بمفهوم المفارقة  
النهائية هو رمز العنقاء ، الذي يحتاج بدوره إلى مزيد من الإيضاح .

فمقارنة الحبيبين بالعنقاء قد ربط بشكل بارع بمقارنتين سابقتين ، إحداهما  
مقارنة الحبيبين بشمعتين تحترقان ، والثانية تشبيههما بالنسر والحمامة . ومقارنة  
الحبيبين بالعنقاء يكشف المقارنتين السابقتين « فالعنقاء طائر ، وفي نفس الوقت  
يحترق كالشمعة . كما نجد في هذه القصيدة سلسلة مختارة من الموضوعات  
الأخرى « فرمز العنقاء ينبثق من خلال التيار الطبيعي للايحاءات « فالمحب يلهج  
بأول ما يعن له من مقارنة في لحظة إحساسه بالإحباط « ادعنا ما شئت » .  
فمقارنتهما بالعنقاء أمر غريب وغير مألوف على الإطلاق .

إن هذه المقارنة التي عثر عليها الشاعر بشكل خاطف . هي التي يعمل الشاعر  
على توظيفها في القصيدة . فكما أن العنقاء ليست شيئين منفصلين وإنما شيئاً  
واحداً ، « فنحن أيضاً شيء واحد ، ونحن ذلك الشيء » ، والعنقاء تحترق ولكنها  
ليست كالشمعة التي تستهلك نفسها احتراقاً ، وإنما تحترق لتولد ثانية من  
احتراقها ، فموتها حياتها : « نموت ونحيا كالعنقاء ... » « فالشاعر ، عملياً ،  
يبرر التماثل الرائع . ففي القرنين السادس عشر والسابع عشر كان مصطلح  
« نموت » دالاً على ممارسة الحبيبين للجنس - وبعد هذا يصبحان شيئاً واحداً .  
فحبهما لم يستهلكه الشبق ، مما يجعلهما جديرين بلقب الراهبين ، فحبهما أشبه

شيء بالعناء . أرجو ألا أكون قد حُوتُ معنى الفعل « نوت » . فالمعنى الذي ذكرته قد كثر استعماله بشكل واضح في أدبيات تلك الفترة ، فقد استعمله شكسبير للغرض نفسه ، وكذلك فعل دريدن<sup>(١٠)</sup> . وعلى أية حال ، فلا اعتقد أنني قد غليت في إبرازه . فالكلمة في القصيدة تحتل موقعاً حساساً . إذ ان الانتقال إلى المقطع التالي في القصيدة يركز على موقع كلمة « نوت » .

بالحب نوت إن لم نحيا به -  
وإن كانت اسطورتنا غير جديرة بالقبر

ولعل من الأهمية ألا يتعارض المعنى الثانوي للفعل « نوت » مع المعاني الأخرى لهذه الكلمة ، فالشاعر يقول « فموتنا هو في الواقع حياة أفضل » . وفي مقدورنا مقايضة الموت (الحب) بالحياة (العالم) ، لأن ذلك الموت هو تحقيق للحياة . وحيث إن هذا المرء لا يتوقع أن يعيش بالحب ، فإنه يتوقع ويريد أن يموت بالحب « وهو يقول في الفقرة أيضا » إننا نستطيع التخلي عن الدنيا ؛ لأن حبنا ليس دنيويا ؛ ولأن حبنا ليس مجرد شهوة ، فإنه يمكننا التخلي عن التراث والسلطة ؛ ولأن حبنا يتجاوز مرحلة الإشباع فنحن معجزة صغيرة . إننا راهبا الحب » . وهذه الفقرة بسخريتها الرقيقة وواقعيتها تدعم المفارقة الرائعة في نهاية القصيدة .

هناك عصر إضافي يعمل على تطوير الأثر والمحافظة عليه . فالقصيدة مثال للموقف الذي تؤسسه . إنها التأسيس والوعي في آن واحد . فالشاعر قد بنى أمام أعيننا في ثنايا القصيدة « الغرفة الجميلة » التي يقول إن الحبيبين سينعمان بالسعادة فيها . فالقصيدة جرة بارعة الصنع تحوي رماد الحبيبين . ولن ينقص من قدرها مقارنتها بقبر الأمير البالغ نصف أيكر . . .

ما مدى أهمية هذه المفارقات ؟ كان باستطاعة الشاعر دَنْ أن يقول بشكل مباشر « الكوخ يكفي مع الحب » فقصيدته « إعلان القداسة » تتضمن هذه الفكرة السامية . بل كان في إمكانه أن يكون مباشراً ويقلد الأبيات الغنائية التي تقول « سوف نبني عشاً حلواً في مكان ما في الغرب ، وندع العالم لشأنه » .

إن هذه أهمية القصيدة تمس هذه الملاحظات وتزيد عليها ليس في جلالها فحسب وإنما في براعة سبكها .

إن الأسلوب الوحيد في هذه القصيدة الذي يمكن للشاعر أن يعرض من خلاله فكرته هو أسلوب المفارقة . ربما تكون المباشرة أكثر إغراء ، ولكنها تضعف وتشوه فكرة القصيدة . فالبارة السابقة قد تبدو أقل غرابة لو أننا لاحظنا أن الأمور المهمة والعديدة التي أراد الشاعر أن يقولها ، قد تحققت عن طريق المفارقة ، فمعظم لغة المحبين تصاغ على هذه الشاكلة - وكذلك معظم لغة الدين - « من أراد أن ينقذ حياته فلا بد أن يفقدها » . « الأخير سيكون الأول » . إن الرؤيا الجديدة بكتابة قصيدة ما لابد أن تصاغ بأسلوب المفارقة . فلو خلت قصيدة الشاعر دنّ من المفارقة التي تشتمل على تلازم ثنائي بين السخرية والإندهاش . لظهرت قصيدته مهلهلة النسيج ، واضمحلت إلى حقائق بيولوجية واجتماعية واقتصادية . فعليك أن تتأمل ماذا يحدث لو نظرنا إلى الحببيين في قصيدة دنّ نظرة علمية ، خالية من الخوارق الطبيعية التي يعزوها الشاعر إليهما ونسأل : ماذا سيحدث للحبيين في مسرحية روميو وجوليت لشكسبير ؟ ، فهو قد استعمل المجاز نفسه الذي وظّفه دنّ في قصيدته ، ففي أول محادثة للحبيين في روميو وجوليت ، يتخذان من التشاكل بين المحب والحج إلى الأراضي المقدسة لعبة بينهما . تقول جوليت :

لأن للمقيدين أياد يمكن للحجاج ملاستها  
فإن انطباق الكفين على بعضهما يشكل قبة يد مقدسة . (١١)

فلو نظرنا إلى الحببيين نظرة علمية خالية من « المفارقة » فإنهما سيصبحان كحيوانات ألدوس هكسلي « تفرق بصمت كف على كف » (١٢) .

تبدو مخيلة الشاعر دنّ ، على ضوء مقاييسنا المعاصرة ، مسكونة بهاجس التوحد . فالطريقة التي يصبح فيها المحبان شيئاً واحداً هي الطريقة ذاتها التي تتحد فيها الروح بالحق (١٣) . وكما رأينا فعلاً ما يحل أحد طرفي التوحد



كمجاز محل الآخر . وربما لا يكون تخريجاً بعيد الاحتمال . إن فكرتي التوحد السابقتين هما استعارتان مجازيتان للتوحد الذي تحققه المخيلة المبدعة ، ولأن هذا الصهر غير منطقي ، فإنه يبدو مناقضاً للعلم ومجافياً للسليقة . ففكرة التوحد تصهر التنافر والتعارض . وقد أعطانا كولردج الوصف الكلاسيكي لطبيعة المفارقة وسطوتها . فهي « تتجلى في توازن أو تصالح الأفكار المتعارضة والمتنازعة بين التماثل والتباين ، بين المطلق والمقيد ، بين الفكرة والصورة ، بين الشخص وبدله ، بين حالة عاطفية خارجة على المألوف وبين انضباط تام... »<sup>(١٤)</sup> فهذه العبارات الرائعة والكاشفة ، هي في حد ذاتها سلسلة من المفارقات . ويبدو أن كولردج لم يجد غير هذه الطريقة لوصف ما تحققه المخيلة المبدعة . ومن الغريب أن شكسبير قد أعطى وصفاً موازياً لعبارة كولردج في إحدى قصائده .

ارتبك العقل إذ رأى  
الانقسام التناماً ، وإن ظل منشطراً  
فالبسيط فعلاً معقد (١٥) .

إنني لا أعرف ما الذي تمجده قصيدة « العنقاء والسلحفاة » . ربما تكون احتفاءً بزواج السيد جون سلزبوري وأرسولا ستانلي ، أو أن العنقاء هي لوسي . كوتيسة بدفورد ، أو ربما تكون هذه القصيدة مجرد مقالة عن الحب الإفلاطوني . وطالما أن الباحثين غير متأكدين ، فإن الاستشهاد بهذه القصيدة في هذه الدراسة لن يؤدي إلى أي ضرر . فالقصيدة تحتوي على « مثال لذلك السحر الأسر الذي ندب كولردج نفسه لوصفه .

احبا كإنسين لكن جوهرهما واحدا  
حبيبان ملتئمان وإن أفردا  
فالتعدد أفناه الحب  
والقلوب متقاربة وإن تناوت

إذ لا يمكن رؤية الفراغ أو المسافة  
بين السلحف وملكته  
ولكنهما مدهشان . . .  
فالملكبة قد ذهلت  
لأن الأشياء لم تعد نفسها  
طبيعة واحدة بإسمين .  
فلم يعدا اثنين أو واحداً

وهذا صحيح ، فطبيعتهما واحدة ، غير مجزأة ولكنها ثنائية التسمية . والآن ،  
ومع تعدد العلوم فقد تعددت المسميات ، وإذا كان الشاعر يريد أن يكون  
صادقاً مع شعره ، فعليه ألا يصنف الأشياء كائنين أو كواحد ، وإنما عليه أن يلجأ  
إلى المفارقة ، إذ هو الحل الوحيد . فالصعوبة قد استفحلت منذ وقت شكسبير .  
فالشاعر الرعدي عندما تواجهه اشكالية الطبيعة الواحدة ذات الاسمين ، فإنه  
غالباً ما يحجم عن التعامل معها . فتأريخ الشعر منذ وقت درايدن إلي وقتنا  
الحاضر يمكن وصفه بأنه التزام نصفي غير تام . ففي قصيدة شكسبير التي « يرتبك  
فيها العقل » بسبب توحد العنقاء والسلحفاة ، يسترد العقل رشده ليقر بقصوره ،  
للحب عقل وليس للعقل حب  
وإذا كانت الأشياء تتجزأ ، فيمكنها البقاء مجتمعة .  
ولأن العقل قد اعترف بقصوره فإنه سيواصل اللهج بالمرثية الجميلة التي تنتهي  
بها القصيدة :

الجمال والحقيقة والندرة ،  
والمنة الالهية بكل بساطتها  
تهجع هاهنا رماداً حوثة الجرة  
فالمت الآن هو عشر العنقاء .  
وقلب السلحفاة الوفي يهجع خالداً . . .  
ربما تتراوى الحقيقة ولكنها ليست الحقيقة

وربما يختال الجمال تيهًا ولكنه ليس الجمال الحق  
فالحقيقة والجمال قد دفنا  
فليلذ بهذه الجرة الصادقون والعادلون  
وليعلو الدعاء من أجل هذين الطائرين الميتين .

وحيث إنني قد اخترت قصيدة دَنَ لهذه الدراسة ، فإن إضافة  
ملاحظة أخيرة لن يكون أمرًا غريبًا ، فالجرة التي تحوي رماد العنقاء  
هي كجرة دَنَ المصنوعة بحذق في قصيدته التي تحوي الرماد العنقائي  
للحبيبين . فالجرة هي القصيدة نفسها . وهناك جرة تنضاف إلى ما  
ذكرناه هي أغنية إلى جرة إغريقية للشاعر كيتس . وقد اشتملت  
على الحقيقة والجمال كما يراه كيتس . كما اشتملت جرة شكسبير  
على « الجمال والحقيقة والندرة » . ويبدو أن كل الجرار المحكمة  
الصنع تحتوي على رماد العنقاء . فالجرار لم يكن القصد منها أن تكون  
نُصبًا تذكارية فقط كما يبدو لاساتذة الأدب أحيانًا . فالعنقاء تنهض  
من رمادها . ويفترض منها أن تفعل ذلك ، ولكنها لن تنهض لمجرد  
غربلتنا للرماد ولمجرد فحص وقياس محتواه الكيميائي . يجب أن  
نكون مهيين لقبول مفارقة المخيلة نفسها . وإلا فإن « الجمال  
والحقيقة والندرة » ستبقى في الرماد ولن نحصل من جراء جهدنا على  
شيء سوى الرماد .

## إعلان القداسة

أمسك عليك بحق الرب لسائك ودعني أحب  
 واسخر من ارتعاشي ونقرسي  
 وشعراتي الخمس البيضاء ، أو إهزأ بحظي العائر .  
 فبالمال يحسن حالك وتقنني الفن ليسمو عقلك  
 فانهج طريقاً أو احصل على سكن  
 وبجل ذا السعادة والفضيلة ، أو الملك شخصياً أو وجهه الممهور على العملة  
 وتأمل فيما تريد أن توافق عليه . ولكن دعني أحب .  
 وأسفاه . وأسفاه من ذا الذي جرّحه حيي  
 وأي السفن التجارية أغرقها تنهداتي ؟  
 ومن ذا الذي يزعم أن دموعي قد اجتاحت أرضه ؟  
 ومتى تسببت برودتي في إزالة النبع ؟  
 ومتى أضافت الحمى الساكنة أوردتي ضحية أخرى إلى قائمة الطاعون ؟  
 الجنود يجدون الحروب . والمحامون يجدون  
 أشخاصاً هاجسهم القانون ودافعهم الشجار  
 وعلى الرغم من ذلك فإننا نحب

ادعنا ما شئت . فقد صاغنا الحب  
 اعتبرها ذبابة وعدّني كذلك  
 فنحن شموع أيضاً  
 ندفع ثمن موتنا  
 وفي أنفسنا وجدنا النسر والحمامة  
 فلغز العنقاء يصبح أكثر مهارة بسببنا  
 فنحن الاثنان . وما نحن إلا واحداً . نكون العنقاء

ففي هذا الشيء المحايد يجتمع الجنسان

نموت ونبعث كالعنقاء ، وبسبب ذلك

نشبت غموضنا بهذا الحب

نموت بالحب إن لم نحيا به .

وإن كانت أسطورتنا غير جديرة بالنعش والقبر

فسوف تكون جديرة بالشعر .

وإن لم نحظ بموقع في التاريخ

فلننا سنبن في القصيدة غرفاً جميلة .

وجرة محكمة الصنع لتصبح برمادها

أفضل من قبر يحتل نصف أيكر

وبسبب هذه الترنيمات فقد قبل الجميع قداستنا من أجل الحب

فاستحضرانا ، يا من توقيرهما للحب جعل أحدهما صومعةً للآخر

ويا من كان الحب لهما سلاماً فانقلب غضباً

ويا من قلصتما روح العالم وسقتماه في زجاج أعينكما

(فالمرايا والغُذال قد جعلوا قد جعلوا منكما مثلاً)

تستجدي الأقطار والمدن والبلاطات الملكية نموذجاً لحبكما

### التعليقات على المهامد

*Oxford English Dictionary, 2nd ed. , sv PARADOX* (1)

ولم يجمع مترجمو كلمة (Paradox) على لفظةٍ معينها فهي «التناقض» . عند جبرا إبراهيم جبرا . الأدب وصناعاته . (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٣م) ص ٢٨٦ . وهي « المفارقة الضدية » عند كمال أبو ديب . في الشعرية (بيروت ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٧م) ص ١٠٢ . وهي « جدل الاضداد » عند أديب ذهاب . جدل الأضداد في الأحوال الصوفية . مجلة دراسات . م ١٣ . العدد ٤ . شعبان ١٣٠٦ هـ . ص ١٩٥ .

(٢) مثال على المفارقة المنطقية ، كأن يخبرك شخص ما بأنه يكذب عليك . فهل ما يقوله حقيقة أم كذبا ؟

- (٣) المفارقة في الطبيعة تظهر في (البلاتيوس PLATYPUS) ندي يضع بيضاً .  
 (٤) انظر بعض النماذج الصوفية المشتملة على المفارقات ،  
 A . E. Affifi *The Mystical Philosophy of Muhyid Din-Ibnul Arabi*. (Lahore: M. Sahraf, 1979) p.12  
 وانظر أديب نايف ذياب « جدل الأعداد في الأحوال الصوفية » . مجلة دراسات . المجلد الثالث عشر . العدد الرابع . شعبان ١٤٠٦ هـ ص ١٩٥ - ٢١٤ .  
 (٥) لمعرفة بعض النماذج الشعرية العربية الحديثة المشتملة على المفارقة انظر ،  
 Salma Khadra Jayyussi . *Trends and Movements In Modern Arabic Poetry*. (Leiden : E. J. Brill, 1977) Vol. 2 p. 681- 683  
 (٦) كلنت بروكس (Cleanth Brooks) (١٩٠٦ - ) أكاديمي وناقد ومحرر أدبي أمريكي . أسهمت أعماله النقدية في تأسيس المدرسة النقدية الحديثة في أمريكا . صنف عددًا من الكتب والدراسات النقدية . من ضمنها ،  
*A Short History of Literary Criticism* . London : Routledge & Keegan Paul, 1957 .  
*Well Wrought Urn : Studies in Structures of Poetry*. rev . ed  
 London : Dobson, 1968.  
 (٧) مجدي وهبة . معجم مصطلحات الأدب . (بيروت . مكتبة لبنان ١٩٧٤م) ص ٢٨١ .

### التعليقات على النص المترجم

@ Brooks, C. 1942. "A Th Inngunge of paradox" . In *20 the Century Literary Criticism*, ed. D. Lodge., 292 - 305. New York Longman. 1972

- (١) جلبرت كيث جسترتن (١٨٧٤ - ١٩٣٦) مؤلف وناقد إنجليزي . عرف بأسلوبه الشعري الغنائي . له ولع بالمفارقة . وكتب عددًا من القصائد والقصص القصيرة والروايات . تشجب مقالات الشرور الأخلاقية والسياسية في عصره .  
 (٢) انظر هذه القصيدة في ،

W. Wordsworth , *Poems in two Volumes*. (London : D. Natt in the Strand 1897) P. 118.

(٣) انظر قصيدة كولردج في :

Samuel Taylor Coleridge. *The complete Works*. (Oxford : Clarendon Press 1912) P. 186

(4) W. Wordsworth, *Wordsworth's Preface to Lyrical Ballads* ed., (1)

we by : W. J. O.

( Westport, CT : Greenwood Press P. 1.

(5) Alexander Pope. *An Essay on Man*, 1734. Ed., S.P. Mesnston, London 1969

(6) Thomas Gray. *The Poems of Thomas Gray*. (London : Longman (٦)  
1989) p. 103

وقد ترجم هذه القصيدة عدد من الأدباء من بينهم الشاعرة نازك الملائكة .  
ديوان نازك الملائكة . (بيروت : دار العودة ١٩٨٦) ج ١ . ص ٦٧٥ . على النحو  
التالي :

ليت شعري ماذا تقول التماثيل لميت ؟ وما غنى الأقواس ؟  
ألها أن ترد للكانن الحي إذا مات خامد الأنفاس ؟  
وهتاف المديح هل هو يوماً بالغ مسمع الحمام القاسي ؟  
ونفاق الأحياء هل يمنح الأجداث والموت رعشة الإحساس ؟

على الرغم من روعة الترجمة وشاعريتها . فإنني قد التزمت بالنصر للمحافظة على لغة  
الشاعر الخاصة إضافة إلى أن هذه الدراسة تحتوي على عدد من الجرار (urns)  
الشعرية كما يحلو لكلنت بروكس نعتها . وقد أسقطت الشاعرة نازك جرة جرى  
من ترجمتها وأحلت مكانها « الأقواس » .

(7) Hamlet, act 2, sc. 1, Line 65. (٧)

ستيورت جيز (Stewart Chase) . أحد الاقتصاديين الأمريكيين . (٨)

جان دون (١٥٧٢ - ١٦٣١ م) شاعر إنجليزي ميتافيزيقي . يلتزم الجدل والمجاز المعقد  
في قصائده الدينية والفغلية . انظر هذه القصيدة في :

John Donne. *The Poems of John Donne*. (Oxford : Clarendon  
Press 1912) P. 14.

